

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL
MEXICANO
ENTRE CENTENARIOS
(1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

MANUEL M. PONCE Y EL APOGEO DE LAS “EFUSIONES LÍRICAS”

RICARDO MIRANDA
INBAL

José Rolón falleció un 3 de febrero de 1945 y aunque Manuel M. Ponce (Figura 2.1) no asistió al sepelio, rindió a su viejo colega un evocativo adiós en el texto que escribió con motivo de uno de los primeros conciertos celebrados en conmemoración de Rolón y que repartió la Asociación Civil Música de Cámara de México semanas después del deceso. En el terreno de los recuerdos y las relaciones personales, se trata de un testimonio triste porque no dice nada de los trabajos y los días que Ponce y Rolón pasaron juntos; no hace memoria de las primeras visitas que Ponce hizo a Guadalajara, allá por 1921; no evoca las horas de estudio que compartieron en París, lo mismo en la clase de Paul Dukas que en el domicilio de Nadia Boulanger; no cuenta ninguna de las penurias que sus magros presupuestos parisinos les obligaron a pasar; ni recuerda las altas horas de la noche que les alcanzaban enfajillando los ejemplares de la *Gaceta Musical*. Del viaje que hicieron a Barcelona tampoco hay recuerdo. Nada, ni rastro de algún apunte personal, mucho menos el banal recuento de alguna anécdota.



Figura 2.1: Manuel M. Ponce, ca. 1912. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce.

Y sin embargo, el texto de Ponce cumple otro noble propósito. Ensalza y pondera la música de Rolón, recorre las virtudes de algunas de sus mejores páginas y pide la edición de su música como el más claro de los homenajes que pueden rendirse a este músico. Además, en el curso de su valoración, Ponce desliza una frase que puede leerse con amplitud. Al describir los inicios de la carrera musical de su colega, dice: “Rolón, como todos los músicos que se dedicaban a escribir música seria, en la época de las efusiones líricas, recibió con los brazos abiertos la herencia romántica”. La frase condensa en muy pocas palabras el espíritu y el repertorio de toda una época y alude, al mismo tiempo, a uno entre tantos temas pendientes de la historiografía musical mexicana. ¿Cuál fue la época de las “efusiones líricas”? ¿Cuál es esa herencia romántica de la que Ponce habla? ¿Por qué Ponce colocó a Rolón entre los músicos serios de aquella idealizada época? Al contestar estas preguntas, sin embargo, surge otro elemento insoslayable: fue Ponce, precisamente, notable protagonista de la época de las “efusiones líricas” y, tal vez, haya sido el más prominente entre los compositores de lo que él llama “música seria” durante los tiempos idos que su texto recuerda y describe:

Eran tiempos de creación artística desinteresada, de agudo sentimentalismo, eran momentos en que el amor, el dolor, la alegría, la tristeza, se apoderaban del artista en forma violenta y desbordante, haciendo que su imaginación creadora diera vida a obras poéticas, plásticas o musicales que, en los días que corren, todavía mantienen intacto su poder emocional sobre los espíritus, a pesar del ambiente frío y utilitarista que nos rodea¹.

Para Ponce, la obra emblemática de Rolón escrita “en tiempos de creación artística desinteresada” había sido su Cuarteto para piano y cuerdas op. 16, una partitura concebida durante “los años de generoso entusiasmo que en las obras juveniles de Rolón [...] se manifestaba en frases musicales de exaltada emoción”². Es fácil saber a qué se refiere Ponce puesto que pueden escucharse, casi en cualquier página de la obra, esa exaltada emoción y aquel generoso entusiasmo. Pero también es cierto que, junto al Cuarteto para piano de Rolón, la “exaltada emoción” encontró una de sus más intensas expresiones de “generoso entusiasmo” en el propio Trío para piano de Ponce, correctamente denominado *Trío Romántico*. Considerado una de sus obras maestras por críticos como Rafael J. Tello y Gustavo E. Campa, la efusión lírica es llevada al paroxismo y, en ocasiones, a momentos de intensidad expresiva que, aun tras haberlos escuchado reiteradas veces, no dejan de transmitir una pasión y fuerza que, como dijo Ponce, “mantienen intacto su poder emocional sobre los espíritus”. Algo de aquella fuerza puede palpase en el agitado fragmento *sul ponticello* que inicia el IV movimiento (Ejemplo musical 2.1).



Ejemplo musical 2.1: Manuel M. Ponce, Trío para violín, violonchelo y piano, inicio del IV movimiento.

¹ Ponce, Manuel M. “José Rolón”. Notas al programa de “Música de Cámara de México”, 18 de abril de 1945, reproducido en Miranda, Ricardo. *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*. México, CENIDIM, 1993, pp. 206-207.

² *Ibid.*

S

Por G. BAQUEIRO FOSTER

Manuel M. Ponce, el Compositor Romántico de México

"La personalidad de Ponce —prosigue Rubén M. Campos en el prólogo al libro publicado en 1947 por CULTURA, con el título de Escritos y Composiciones Musicales— presenta un aspecto muy interesante si se le estudia como conductor de los folklóricos de su país, como revelador de la riqueza arcaica que encierra la música popular de los tiempos y de los barrios.

Es un aspecto en el que, por el amor a este Ponce ha estado escribiendo los cantos nacionales, se descubre la filiación romántica del compositor, la tendencia a embellecer y restaurar las formas melódicas nuestras de principios del siglo pasado, que fue cuando se popularizaron y fijaron la canción y el Jarabe en su estructura característica, conservada desde entonces con amor y juzgada bella hoy que el anáclasis artístico, imitador y delirante de europeísmo, se encorva robustado ante el criterio amplio de la cultura moderna, que descubre un tesoro propio en nuestros folklores, e bien hasta que lo ha visto a través del templeamiento de un artista.

Y lo más plausible en el compositor Ponce, es que ha comprendido la necesidad de poner la frescura de la naturaleza juvenil sea que ésta se abra o se cierre.

A punto de ser arrebatado por el maslismo del subjetivismo moderno, que no tiene fe en el porvenir, más allá de la vida presente, él mismo, Ponce vio la juventud siempre florida de su pensamiento y sintió la necesidad de hacer comprender a la juventud, de no consumirse en la altivez egoísta, de dedicarse a las almas melancólicas de nuestra infancia de aguas vivas al alcance de los labios; y donde entonces deseó la complejidad del arte moderno llevado al terreno en abstrusismo armonizándolo con la audacia, y volvió a abrir el cauce a la fuente inesgostible.

Acaso una vez fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: "Y, sobre todo, no debes ser romántico, porque habrás vivido ya ser joven".

Y puesto que no ha conocido aún de leer todo lo que su juventud ha atesorado en sencillez y sencillez, me permito decir que contarnos de lo que le cuentan a su espíritu los poetas y los trovadores, a sus notas estridentes de infantería de la vida sencilla, el adiós del pasado que va imprudente hacia el futuro.

Uno de los temas indígenas utilizados por Aniceto Ortega en "Guatimotzin".

de precedencia huasteca de la tierra, según voces autorizadas.

Ortega, que nunca estudió la música en conservatorios, pues no los tenemos aquí, entendidos como hoy se entienden, fue un nacionalista de tipo tradicional, que, según se cree, mantuvo relaciones de amistad con Franz Listz, razón por la cual este famoso músico húngaro recibió el diploma de Socio Honorario de la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada en enero de 1866.

Jullo Turrut, sucesor de Aniceto Ortega en la dirección de la orquesta nacional, nos cuenta de su maestro de piano, D. Tomás León, la figura más extraordinaria de la música en México a mediados del siglo XIX, que recibió en este sentido de volver al canto popular para hacer una música digna de universalización posterior, consejos de D. José Antonio Gómez, considerado desde la década de los cuarenta del siglo XIX como el mejor músico que tenía México.

Turrué produjo como compositor nacionalista arreglos para piano de danzas y canciones populares, para culminar con el Capricho de Concerto, Ecos de México, escrito alrededor de 1880.

En 1904, Ricardo Carrón hizo en materia

de nacionalismo tradicional y folklórico habría que analizarlo desde su ópera Atzimba y buscar antecedentes y consecuentes que ningún investigador ha querido estudiar con interés y profundidad.

En cuanto a lo hecho por Miguel Ríos Tolosa, con sus indicaciones poi-pourries de sonectoras populares, la lección fue tan fecunda que florecieron los imitadores. Y José Briseño, Rafael Galindo, Jesús Corona, el mismo Manuel M. Ponce y muchos directores de las bandas militares de música de los años de la Revolución iniciada en 1910, produjeron rapiditas mexicanas, brevescillos José Briseño como compositor de música viciosa, y cuyas obras están en el repertorio de todas las corporaciones de tipo militar.

Lo hecho por Manuel M. Ponce en cuanto a su afianzamiento a la tierra por medio de la canción popular y la temática derivada de los mitos y conceptos nacionales fue muy bien preparado por sus antecesores de casi un siglo, lo que se verá cuando se haga el estudio de nuestro nacionalismo musical.

Teniendo en la mesa de trabajo los libros de Aniceto Ortega, y de los cuales

debo añadir indirectamente de fichero reunidas en más de un cuarto de siglo, incómodas de manejar y revisar, voy a relatar algunas gracias a una valiosa aportación del musicógrafo Dr. Jesús C. Romero, investigador de reconocida competencia, la historia de la vida de Manuel M. Ponce ya es posible emplazarla a partir de 1869, con el descubrimiento de la fecha del nacimiento de los progenitores del gran músico:

"1859. Enero 19. Contrajeron matrimonio en la culla de Hacienda de Aguacuilillas de la Municipalidad de Teocatiche, 110. Cantón de Jalisco, la señorita María de Jesús Cuñillar, nacida en ese lugar en 1858, hija de Don Dionisio Cuñillar y de su esposa María Marcelina de Haro, y el señor Felipe de Jesús Ponce, nacido en Aguascalientes en 1837, siendo hijo de Antonio Ponce de León y de María de Jesús Ponce, ambos aguascalentenses.

Celebró la ceremonia el cura párroco de Teocatiche, Darío Hernández, y actuaron por padrinos Manuel Ponce y Margarita Cuñillar.

Los esposos fueron a radicarse a Aguascalientes.

1867. Al caer el Imperio de Maximiliano, a cuyo régimen político había accedido el hijo de Jesús Ponce, don Felipe, se presentaron presalias políticas de sus coterráneos republicanos, que regresaron a México, quedándose Aguacuilillas y emigró a Fresno, Zacatecas, llevándose a su familia, invitados por su amigo Ponce, quien del lado de allá, para que se encargara de la contabilidad de su negociación.

1882. Diciembre 8. Nació a las 11.45 de la noche en el barrio de San José, hoy de la Estación, de la ciudad de Fresnillo, el niño Manuel Marín, hijo decimo segundo y último del matrimonio Ponce-Cuñillar.

1882. Diciembre 12. Fue bautizado en el templo de Fresnillo por el cura interino, Sr. Agustín Escobedo, siendo sus padrinos José Aguilera y María Dolores Acra, personalidades de la localidad.

El acto quedó registrado en el Libro de Bautismos de Hijos Legítimos marcado con el número 16, folios 63, partida No. 240."

Algunos volantes que circulaban en las sesiones tenidas en México y en Aguascalientes con Guayna Ponce, hermana mayor de Manuel, se refieren a su infancia en

De Nueva España a México : el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). Javier Marín-López (ed. lit.). Sevilla. Universidad Internacional de Andalucía. 2020. ISBN 978-84-7993-357-9. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/5381>

predilección por la melodía expresiva, el hábil contrapunto, la armonía imaginativa, el uso efectivo de motivos y una preferencia por la tonalidad [...]”³.

Me atrevo a disentir de Barrón puesto que ninguna de tales características permite calificar la música de Ponce como romántica y, puestos a ello, encontraríamos tan buenos o mejores ejemplos de cada rasgo técnico señalado por Barrón en obras de Ponce que definitivamente no son románticas. De hecho, aunque para Ponce las “efusiones líricas” fueron sinónimo de lo romántico, él mismo meditó *a posteriori* sobre la fácil superficialidad del concepto. Así retomó el asunto en un artículo publicado en 1940 en las páginas de *Música*:

Frecuentemente oímos decir que lo que caracteriza a la música romántica es una especie de efusión lírica, una exaltación del sentimiento, que a veces llega hasta los linderos de la exasperación. Ahora bien, si revisamos de cerca las partituras de los maestros universalmente conocidos como modelos del clasicismo, encontraremos, con más frecuencia de la que suponen los teorizadores, páginas enteras que contienen los principios generadores de lo que se ha convenido en llamar romanticismo musical⁴.

La apreciación de Ponce no pudo ser más precisa: lo romántico no se limita a una expresividad intensa ni al empleo de procesos monotemáticos que ya se advierten en los grandes clásicos, y aunque conocemos que el propio autor ya se preocupaba respecto a una superficial definición del término, a nadie pareciera importarle. De hecho, al llamar a Ponce un compositor romántico se refuerza un doble consenso que ha sobrevivido incólume: para todos es evidente que lo es y a casi nadie le parece útil explicarlo.

Si bien la investigación en torno a gran parte de la herencia musical mexicana no destaca por hacer explícitos los valores de la música que se investiga, no deja de ser inquietante que uno de los principales problemas de trabajar sobre la música de Ponce –un compositor que ocupa un primerísimo lugar en el panteón de los compositores mexicanos y cuyo estudio, por tanto, no requiere mayor justificación– radique precisamente en la prevalencia de lugares comunes y en los enormes sobreentendidos que se asumen al valorar o definir su música. Que Ponce es un compositor romántico es algo que pareciera no requerir aclaración alguna, algo que se da por bueno y por sentado; tan es así que Baqueiro hizo todo menos explicar el título de su largo ensayo en aquellas entregas periodísticas. Y sin embargo, hoy sabemos que no hay discurso inocente y que cada palabra que articulamos alrededor de la música dice, en ocasiones, tanto sobre ella como lo que no decimos: hay momentos donde los compases de silencio de nuestro discurso suenan, y suenan fuerte.

Para complicar las cosas, existen alrededor de la producción temprana de Ponce los más diversos mitos, las más inverosímiles historias que –da tristeza concederlo– no en pocas ocasiones tuvieron su origen en el propio compositor. En entrevistas periodísticas, en programas de radio, a veces en su correspondencia privada tanto como en charlas o comentarios que otros gustan reproducir, Ponce alentó la construcción de leyendas y anécdotas alrededor de su música y es necesario reconocer que, en cierta y quizá buena medida, esa mitomanía que algunos encontramos desquiciante y que muchos seudobiógrafos o “críticos de banquetes”, como alguna vez los llamó Antonio Gomezanda, encuentran irresistible, fue iniciada y nutrida por el compositor.

³ Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004, p. 22 y ss. De Yolanda Moreno Rivas, véase su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989; y de Pablo Castellanos su importante *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello [Textos de Humanidades, 32]. México, UNAM, 1982.

⁴ Ponce, Manuel M. “Romanticismo”. *Música* (México, 1 de agosto de 1940), p. 3.

Doy un ejemplo. En una carta firmada en La Habana el 15 de febrero de 1916, le dice a Clementi-ne: “Ahí están las doscientas dieciséis obras que tengo escritas, que atestiguan, más de lo que yo pudiera decir, que un perdulario no tendría ni tiempo ni posibilidad para componer eso”. Aunque la redacción es claramente desafortunada y se trata de una línea escrita en un momento de desesperación, no cabe duda que la cifra es una exagerada y deliberada mentira. ¿Doscientas dieciséis obras?

El apogeo de las “efusiones líricas” alcanzó su momento estelar hacia 1912 cuando la realización de dos conciertos ofrecidos en el Teatro Arheu representaron para Ponce el cénit de su carrera ascen-dente. El crítico Luis G. Urbina, que fungía entonces como el primero entre los admiradores de Ponce, capturó en su inigualable pluma el singular entusiasmo que despertaban aquel par de programas que tenían al Concierto para piano de Ponce como pieza principal:

Estas líneas son un toque de clarín. Vienen los heraldos de dalmáticas recamadas y listadas calzas. Pasan, bajo la luz del sol, por las angostas y laberínticas callejas medioevales. [...] las trompetas en triunfal sonoridad, rompen el aire con una argentina tocata [...]. Venid –grita el pregón a los cuatro vientos– venid a escuchar los más bellos cantos, las más inauditas melodías enhebradas en el hilo de sueño de una sabia armonía [...]. Venid a escuchar a un pianista admirable y a un delicioso compositor. Este maestro no es vacío, no es frívolo, no posee superficiales elegancias ni vanas delicadezas; no tiene tampoco ruidos estridentes que son, según la frase de un crítico, el escán-dalo de la nada [...]. ¿El programa? No me lo preguntes ahora, inquieto aficionado, que he de decírtelo más tarde. Confórmate por ahora con saber que Manuel Ponce se presentará al público de México. Confórmate y alégrate⁵.



Figura 2.3: Anuncio para el recital de Manuel M. Ponce, Sala Wagner, 1913. Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo Manuel M. Ponce.

⁵ “El cronista de antaño” [Luis G. Urbina]. “Gran acontecimiento artístico en la Metrópoli”. *El Imparcial* (México, 5 de julio de 1912), pp. 1-2.

Si a la música interpretada en la segunda de aquellas presentaciones –donde se repitió su Concierto para piano estrenado apenas dos días antes– sumamos el repertorio ejecutado en otras cuatro ocasiones importantes –el recital de Ponce en la Sala Wagner del 25 de mayo de 1913 (hizo otro en junio de ese mismo año; véase Figura 2.3), el ofrecido en el Ateneo de La Habana el 12 de noviembre de 1915, el programa de su malograda presentación en el Aeolian Hall en marzo de 1916 y el de su regreso al Teatro Arheu en diciembre del mismo año– obtenemos la lista de las poco más de cuarenta obras que Ponce consideró, hasta 1916, las fundamentales de su repertorio. Además de los *Cuadros Nocturnos*, para orquesta de cuerdas, del referido Concierto para piano y orquesta y del Trío, para piano, violín y violonchelo, la nómina se muestra en la Tabla 2.1.

Tabla 2.1: Repertorio de Manuel M. Ponce, 1912-1916.

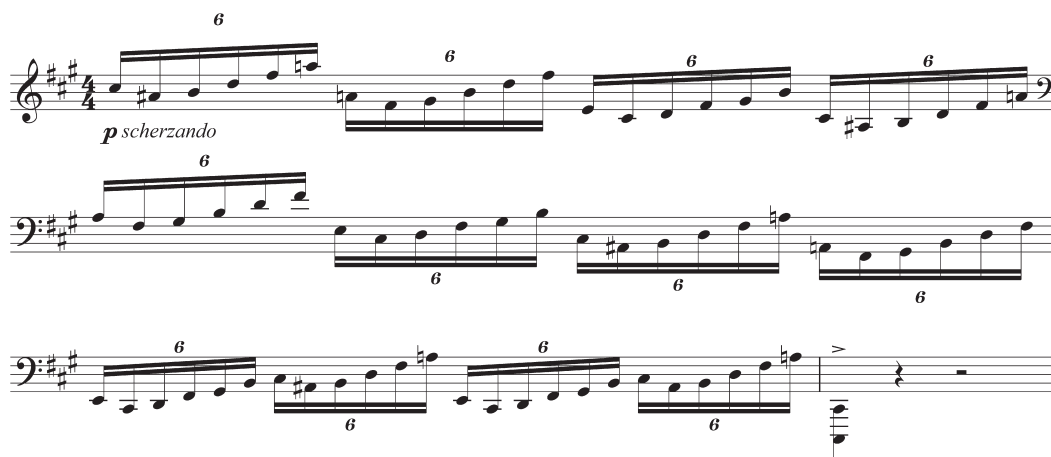
<i>Tema mexicano variado</i> <i>Rapsodia mexicana</i> II <i>Serenata mexicana</i> <i>Balada mexicana</i> <i>Barcarola mexicana</i>	<i>Elegía de la ausencia</i> <i>Rapsodia Cubana</i> I <i>Rapsodia Cubana</i> III <i>Suite cubana</i>	Preludio y fuga sobre un tema de Bach Preludio y fuga sobre un tema de Händel Dos pequeños preludios
<i>Légende</i> Segundo Nocturno <i>Canto a la memoria de un artista</i>		<i>Scherzino</i> [a Claude Debussy] <i>Romanza de amor</i> <i>En una desolación</i>
Estudios de concierto: I. <i>Preludio Trágico</i> , III. <i>Hacia la cima</i> , IV. <i>Morire habemus</i> , V. <i>La hilandera</i> , VI. <i>Alma en primavera</i> , VII. <i>Juventud</i> , VIII. <i>Preludio Galante</i> y XII. <i>La vida sonríe</i>		Mazurcas VI, VII, VIII, XV, XX, XXII y XXIII
Primera Sonata (I. <i>La vida tumultuosa</i> , II. <i>Reposo de amor</i> , III. <i>En el esplendor de la alegría</i>)		
<i>Álbum de amor</i> : (solo tres números: <i>En la paz del sendero florido</i> ; <i>Tú eres mi amargura y mi dolor</i> ; y <i>Eternamente...</i>)		

A los títulos mostrados pueden añadirse no más de seis u ocho arreglos de canciones mexicanas, al menos una de las cuales –*La barca del marino*– fue ofrecida como *encore*, lo mismo que la famosa *Gavota*. Ya que la lista no alcanza a ser ni la quinta parte de las supuestas “doscientas dieciséis obras que tengo escritas” y porque Ponce repitió muchos de estos títulos en más de un concierto, es claro que él mismo sabía que no importa cantidad sino calidad y que al programar sus conciertos designó a esta cuarentena de piezas como el conjunto central de su producción hasta 1916. Por cierto, vaya respecto a esta lista un aviso precautorio: se trata de una nómina frustrante porque no pocas de esas obras están perdidas o solo pueden reconstruirse parcialmente: la Primera Sonata, el *Canto a la memoria de un artista*, la tercera Rapsodia Cubana, las mazurcas XX y XXII y los estudios IV. *Morire habemus* y V. *La hilandera* forman parte de tan triste inventario.

Desde generaciones anteriores a la suya, los compositores mexicanos del siglo XIX se habían apropiado –en menor o mayor medida– de distintos rasgos del estilo romántico; ya por el cultivo de géneros tales como las romanzas sin palabras, nocturnos, evocaciones; ya por el énfasis en el carácter, es decir, en lo *característico* de la música. En términos técnicos, la incorporación al discurso musical de lejanas o inesperadas relaciones tonales y el despliegue de una lógica interna que enfatizaba procesos compositivos orgánicos también se aprecian, paulatinamente, a partir de las obras escritas por los

músicos agrupados alrededor de la Sociedad Filarmónica Mexicana y la fundación del Conservatorio Nacional. No sorprende así que tales rasgos puedan distinguirse en un buen número de las obras que Ponce escribió en los años anteriores a 1916, y para ofrecer una explicación más amplia de cómo el compositor se inscribe dentro de la estética romántica convendría explorar –en un conjunto significativo de piezas– algunas de las características enumeradas. Por ahora, habré de concentrarme, a modo de ejemplo, en la más famosa de aquellas partituras, el Concierto para piano y orquesta que estrenaron el autor como solista y la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Julián Carrillo en 1912.

Es lógico que la doble faceta de compositor-pianista abra las compuertas de las “efusiones líricas” con holgura. La exaltación y el virtuosismo afloran incontenibles en la partitura y en ella su autor quiso desempeñar el mágico poder de taumaturgo desde un piano que sirve para revelar sus emociones. “El artista que se recluye en su sueño privado” –afirma con tino Wilfred Mellers– “enfatisa su distinción de los *hoi polloi* mediante una exhibición de sus poderes mágicos”⁶. Esos poderes mágicos son inmediatamente mostrados con la *quasi cadenza* que, tras la presentación del primer tema por la orquesta, acomete el autor-solista (Ejemplo musical 2.2).



Ejemplo musical 2.2: Manuel M. Ponce, Concierto para piano, cc. 28-31.

Aún la más superficial de las audiciones del Concierto para piano dejará en claro que el virtuosismo inunda la obra y que si alguna pieza puede darnos la medida exacta de los alcances pianísticos de Ponce, sin duda es esta. Sin embargo, una lectura historiográfica revelará que lo que más ha llamado la atención respecto al Concierto es que su concepción como una obra sin cortes ha causado divergentes interpretaciones formales. Síntoma inequívoco de tal confusión es que se puedan encontrar en el mercado versiones de la misma pieza que la dividen en tres o en cuatro movimientos⁷, además de que otras posturas formales la han concebido como una obra en dos grandes partes. La razón detrás de lecturas tan distintas estriba en el hecho de que la obra fue concebida como un todo sin interrupciones, de modo que según el pianista, el productor o el académico en turno, esas secciones se convierten en dos,

⁶ “Even the virtuoso element prompted by the pianist’s dexterity was a form of emotional revelation. The artist who retreats into his private dream emphasizes his distinction from *hoi polloi* by an exhibition of his magical powers”. Mellers, Wilfrid. *Man & his Music, The Story of Musical Experience in the West*. Londres, Barrie & Rockliff, 1973, p. 1.

⁷ Véanse, por ejemplo, las grabaciones de Jorge Federico Osorio (*Música mexicana*, vol. 6. Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz, dir. Londres, ASV DCA 926, 1995); o Héctor Rojas (*Concierto y Balada Mexicana para piano y orquesta*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Carlos Miguel Prieto, dir. México, Tempus 10001, 2001).

tres o cuatro movimientos. A esta confusión se suma otra mucho más importante: ¿se trata de una obra que responde a los principios de la llamada “forma sonata” o más bien estamos frente a una rapsodia –de estructura caprichosa– para piano y orquesta?

Como es de esperarse, Pablo Castellanos fue el primero en iluminar el asunto con una serie de conceptos esclarecedores que merecen citarse *in extenso*:

Particularmente notable es su *Concierto* para piano, quizá la obra más importante de su fase romántica. A la manera de Liszt, los cuatro movimientos del *Concierto* están ligados entre sí, formando un solo movimiento de tipo “sonata”. El *allegro* inicial, de carácter vigoroso, representa al primer tema de una exposición; el *andante*, de expresión romántica, viene a ser el segundo tema de la sonata; y el tercer movimiento, que ocupa el lugar de un *scherzo*, finaliza la exposición. Como cada tema se desenvuelve en su respectivo movimiento, Ponce suprime lo que se llama desarrollo (en la forma sonata) y es principalmente en la cadencia del piano donde presenta la recapitulación de todos los temas. El cuarto movimiento constituye una extensa coda⁸.

La apreciación crítica de Castellanos no puede ser más relevante. Por una parte, señala los conciertos de Liszt como modelos que inspiraron a Ponce y, por otra, adelanta que estamos frente a una obra en forma de sonata donde cada “movimiento” expone un tema, antes de que estos sean re-expuestos en la cadencia del piano que precede a un cuarto movimiento que él concibe como una larga coda. Se trata, sin embargo, de una lectura forzada, quizá porque está basada en una visión muy esquemática de la llamada “forma sonata”. A ello se debe que Castellanos caracterice al cuarto movimiento como “una extensa coda”, lo que apenas podría justificarse tras una mirada menos apresurada. En todo caso, Castellanos define lo fundamental, la noción del concierto como un todo, como una “estructura emergente” –según las denominó Leonard B. Meyer⁹– en la que los procesos de sonata tienen lugar a lo largo de la pieza entendida como un todo.

Además, Castellanos realizó otra importante observación sobre la unidad motivica de los materiales temáticos del concierto (Ejemplo musical 2.3):

Ponce hace surgir los temas de cada movimiento, distintos en apariencia, de las transformaciones rítmicas y melódicas de los motivos que contiene el tema inicial, recurriendo a procedimientos de inversión (en el tercer movimiento) y por medio de saltos de octava en el *allegro* final. El primer tema, que parece evocar la *Sonata* en Si menor de Liszt, se convierte en romántica canción mexicana en el *andantino*, adquiriendo un carácter de danza tropical y de ritmo sutil en el *allegretto*¹⁰.

I. Primer tema (orquesta)

Primer tema (piano)

⁸ Castellanos, P. *Manuel M. Ponce...*, p. 31.

⁹ Meyer, Leonard B. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989, p. 198.

¹⁰ Castellanos, P. *Manuel M. Ponce...*, p. 31.

II. Segundo tema (orquesta y piano)

III. Tercer tema (piano y orquesta, inversión de motivos)

Introducción al cuarto tema (orquesta)

IV. Cuarto tema (piano)

Cuarto tema (sin saltos de 8a)

Franz Liszt, Sonata en Si menor

Ejemplo musical 2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta: temas empleados¹¹.

Al caminar por uno de los senderos abiertos por Castellanos y en un esclarecedor ensayo analítico que muestra en detalle cómo, en efecto, todos los materiales temáticos del Concierto están integrados entre sí, Joel Almazán se ocupó tangencialmente de la estructura de la obra. Para Almazán, la partitura tiene dos movimientos y no cuatro, como afirmó Castellanos: “las secciones marcadas como *allegro appassionato*, *andantino amoroso*, *allegretto* y *allegro come prima* constituyen un solo movimiento, ya que existen en él dos re-exposiciones del material melódico inicial”¹². Según Almazán, se trata entonces no de un movimiento en forma de sonata sino de “una forma híbrida entre variación y rondó” y es en tal movimiento donde “se presenta primordialmente la integración cíclica a la que Castellanos alude”¹³. A pesar de aseverar que se trata no de una sonata sino de un “híbrido” y de no querer –como hizo Castellanos– “forzar el modelo típico del concierto a la obra”, Almazán recurre a los consabidos términos del tradicional análisis de sonatas para delimitar las distintas secciones (Tabla 2.2).

¹¹ Realizada a partir de Castellanos, P. *Manuel M. Ponce...*, pp. 65-66.

¹² Almazán, Joel. “Integración temática en el Concierto para piano de Manuel M. Ponce”. *Heterofonía*, 118-119 (1998), pp. 118-136, p. 130.

¹³ *Ibid.*

Tabla 2.2: Visiones estructurales del Concierto para piano y orquesta de Manuel M. Ponce:
a. Castellanos (1982), b. Osorio/Bátiz (1994) y c. Almazán (1998).

cc. 1-44		cc. 45-169	cc. 170-196	cc. 197-271	cc. 272-299	cc. 300-366	cc. 367-447	
a.	I. <i>Allegro appassionato</i>			II. <i>Andantino amoroso</i>	III. <i>Allegretto...</i>		Cadenza	IV. <i>Allegro</i>
b.	I. <i>Allegro appassionato</i>			II. <i>Andantino amoroso</i>				III. <i>Allegro</i>
c.	I. <i>Allegro appassionato</i>			<i>Andantino amoroso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro come prima</i>	Cadenza	II. <i>Allegro</i>
	Expo- sición	Desa- rrollo	“Primera Re-exposición”			“Segunda Re-exposición”		

Tenemos entonces dos visiones: la de Castellanos en cuatro “movimientos”, el último de los cuales es “una extensa coda” y la de Almazán en dos “movimientos”, el primero de los cuales es “una forma híbrida entre variación y rondó”. Y para no quedarse atrás, podemos discernir una tercera propuesta formal a partir de la grabación realizada por el distinguido pianista Jorge Federico Osorio en 1994. Según ese registro, la obra consta de tres movimientos, el segundo de los cuales inicia con el *Andantino amoroso* y se alarga hasta incluir la denominada *Cadenza*. Supongo que tal separación en tres movimientos –señalados con numerales romanos– proviene de una de las dos fuentes de la obra, una copia finalizada por el autor el 22 de enero de 1911, diecisiete meses antes del estreno de la pieza y que, a pesar de una larga cauda de tachaduras, borrones e indicaciones adicionales hechas por distintas manos, se considera la fuente principal de la pieza. En ese accidentado manuscrito los numerales romanos fueron tachados por Carlos Vázquez. Aunque las razones de las tachaduras nunca fueron explicadas, la ausencia de los números I y IV en la otra copia de la obra –realizada por una mano no identificada en septiembre de 1910– sugiere que esos números no fueron anotados por Ponce, quién terminó dicha copia a partir del compás 483 y la firmó en diversas páginas. Pero en todo caso, lo que todas estas visiones estructurales divergentes implican es que no hay acuerdo ni claridad entre los intérpretes y especialistas respecto a la superficial división de la pieza en cierto número de “movimientos” y menos acerca de cómo es que la partitura de Ponce se vincula con los procesos de sonata o acerca de cuál es el papel estructural que cada una de las secciones del concierto desempeña. Quizá ciertos pianistas o directores ni siquiera se lo cuestionan. Ya el empleo del término “movimientos” resulta sumamente desconcertante, pues es claro que la obra está concebida como un todo y que no hay “movimientos” sino secciones. Pero la confusión técnica también se expande a otros términos esgrimidos tales como “Coda” o “Re-exposición” que, a pesar de tener connotaciones técnicas precisas, fueron utilizados por Castellanos o Almazán de manera laxa e imprecisa¹⁴.

No cabe duda que la noción estructural del concierto es de clara estirpe lisztiana: una obra concebida sin cortes, como un continuo, donde las distintas secciones mantienen unidad y coherencia

¹⁴ La afirmación de Castellanos en el sentido de que “el cuarto movimiento constituye una extensa coda” es errónea y sumamente reduccionista. Una coda es, en primera instancia, una prolongación estructural de la tónica tras un complejo proceso de tensión tonal. Además, lo que Castellanos denomina “cuarto movimiento” (compases 447-762) no solo es más de la tercera parte de la obra, sino que dicha sección despliega diversos procesos de sonata, tales como la introducción de un nuevo tema, la reaparición del tema B, *Andantino amoroso*, y sobre todo, el establecimiento de La mayor como la tonalidad definitiva de la pieza. Por su parte, el término “Re-exposición” es empleado por Almazán de manera esquemática cada vez que un tema reaparece. Pero, desde luego, una re-exposición tiene como propósito estructural primario la *resolución* de las tensiones tonales planteadas en el curso de la obra y no la simple reiteración de algunos temas.

gracias no solo a un riguroso tratamiento de integración motivica –como estudió Almazán– sino a la transferencia y metamorfosis de los temas empleados. Aunque el segundo concierto de Liszt, en virtud de la total integración de sus múltiples secciones en un todo, se antoja como el modelo evidente para Ponce, es probable que más bien haya sido el Primer Concierto en Mi bemol mayor el que Ponce tuvo en su mente al trazar el suyo propio. Así lo delatan al menos dos gestos de clara inspiración lisztiana: la enjundiosa cadencia final donde el torrente de octavas del piano es acentuado contundentemente por férreos acordes orquestales o el empleo de algún pasaje donde el solista es acompañado con el discanto de algún instrumento *obbligato* (Ejemplo musical 2.4a y 2.4b).

Clar.
accentata la melodia e rubato
espressivo
 etc.

Ejemplo musical 2.4a: Franz Liszt, Concierto para piano y orquesta n.º 1, fragmento.

cor anglais
p dolce
p espressivo

Ejemplo musical 2.4b: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, cc. 90-94.

Son también elementos característicos del Primer concierto de Liszt y del de Ponce la existencia de prolongados pasajes a solo, la irrupción del solista a modo de *cadenza* y el tránsito fluido entre cada una de sus secciones. Pero si la idea de concebir el concierto como una sola pieza compuesta de múltiples partes que reiteran o reinterpretan determinados temas pudo estar inspirada en Liszt, es claro que Ponce recurre, en realidad, a un concepto adoptado por los más importantes autores románticos, quienes concibieron la obra musical como un organismo. En este sentido, resulta de particular interés el pasaje que inicia en el compás 367 y que, a mi juicio, es el que guarda las claves estructurales de toda la obra. Concebida bajo un evidente molde beethoveniano, desfilarán en esta sección –en ocasiones de manera muy fragmentaria– los tres temas anteriormente expuestos (Tabla 2.3).

Tabla 2.3: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, esquema formal, cc. 367-446.

c. 367	c. 385	c. 393	c. 417	c. 428	c. 429	c. 433	c. 434	cc. 437-446
<i>Cadenza</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro con fuoco</i>	<i>Quasi andante</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Lentamente</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro vivo</i>
	Tema B	Temas B/A		Tema C		Tema C		



Figura 2.4: Manuscrito del Concierto para piano y orquesta, c. 367 y ss.
México, Fondo Reservado, Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM, 08-612097.

Este pasaje (Figura 2.4) también se distingue por ser el más largo de toda la obra en el que el solista toca sin acompañamiento. Como además la indicación “cadenza” está escrita en el compás 367, la suma de tales características hizo que Castellanos y Almazán considerasen toda la sección, hasta el compás 446, como la extensa y fragmentaria *cadenza* del Concierto. Para el primero, la *cadenza* desemboca en una extensa “coda”; para el segundo, en un nuevo movimiento en La mayor.

Mas allá de la indicación *cadenza*, es importante notar que a partir del compás 367 y hasta el 384 hay una repetición literal del *solo* inicial. Se trata de un recurso clásico donde un mismo fragmento sirve para conducir a dos o más secciones distintas. En este caso, la reiteración del *solo* conduce al *Andante* en el compás 385, inicio de la nueva y singular sección plena en reapariciones temáticas. De este modo, la *cadenza* a partir del compás 367 parece desempeñar un claro y singular papel estructural; señala, en efecto, el inicio de una sección intermedia del Concierto en la que los tres temas hasta ahora escuchados se fragmentan y varían –como suele ocurrir en los llamados “desarrollos”– antes de la resolución tonal. Fiel a la praxis romántica de compensar las complejidades de las “estructuras emergentes” mediante el empleo de “parámetros secundarios” –otra de las características *sine qua non* del lenguaje romántico según Meyer–, Ponce cancela todo acompañamiento orquestal, de modo que la sección intermedia del concierto queda franqueada por dos evidentes secciones para solista y orquesta: el contraste en la textura articula la forma.

Vista así, la estructura del Concierto de Ponce resulta mucho más clásica de lo que parece a simple vista. Por ejemplo, es claro que los tres temas empleados conforman, en realidad, dos grupos temáticos que, a la usanza tradicional, están en Fa sostenido menor el primero (tema A) y en La mayor el segundo (temas B1 y B2 [“C”]). A partir del *Allegro come prima*, se escucha un desarrollo del primer tema que comienza en La mayor y acaba en el V de Mi (Tabla 2.4) para ceder paso a la sección solista ya descrita,

donde los temas se desarrollan y aparecen en forma fragmentaria. Esta sección también culmina con una pequeña *cadenza* (c. 437 y ss.) donde, en otro clásico proceso característico de las sonatas y sinfonías clásicas, el ritmo armónico se desacelera para estacionarse sobre un engañoso acorde de séptima y quinta disminuida; engañoso en tanto sus notas fácilmente preparan el V⁷ de La mayor que, en efecto, llega compases después (*Allegro*, cc. 447-449).

Tabla 2.4: Manuel M. Ponce, Concierto para piano y orquesta, estructura.

Fa # menor		La mayor...		La mayor... V ⁷ (Mi)			
cc. 1-44		cc. 197-271	cc. 272-299	cc. 300-366	cc. 367-447	cc. 448-762	
<i>Allegro appassionato</i>		<i>Andantino amoroso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro come prima</i>	<i>Cadenza</i>	<i>Allegro</i>	
Tema A		Tema B1 ("C")	Tema B2				

c. 367	c. 385	c. 393	c. 417	c. 428	c. 429	c. 433	c. 434	cc. 437-447
<i>Cadenza</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro con fuoco</i>	<i>Quasi andante</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Lentamente</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro vivo</i>
	Tema B1	Temas B1/A		Tema B2		Tema B2		

En un gesto que debe a Liszt tanto como a Schumann, la oposición temática y tonal planteada solo será *resuelta* en forma contundente hasta el *Allegro* final (c. 447 y ss.), donde solista y orquesta presentan un “nuevo” tema en La mayor, que es la tonalidad culminante de la obra. Desde luego, la “novedad” del tema es aparente pues, como observó Castellanos, se trata de una reelaboración del tema inicial. Sin embargo, la relativa novedad del tema y su “nueva tonalidad” consiguieron desconcertarle hasta obligarlo a concebir esta sección como una extensa *coda*. Tanto Almazán como Castellanos olvidan que el proceso central de cualquier frase final en una sonata y concierto, es el de resolver las tensiones tonales y temáticas planteadas en el curso de la obra. Es por ello que hacia el final, el carácter de resolución de esta última sección se verá claramente reforzado en un pasaje culminante denominado *Lentamente* (c. 742 y ss.) donde solista y orquesta retoman, por última vez y en forma *concertante*, el tema B1 de la obra, antes de la lisztiana coda final (Ejemplo musical 2.5).

Ejemplo musical 2.5: Manuel M. Ponce, Concierto para piano, c. 742 y ss. (reducción a 2 pianos).

El hecho de que este pasaje se conserve en una hoja suelta que fue insertada en una de las copias manuscritas de la obra muestra que Ponce no estaba satisfecho con la estructura de su pieza. Originalmente, había encomendado al piano la reaparición del tema B1, pero el autor modificó drásticamente dicho pasaje para dejar que fuera la orquesta –y no el piano como acontece en el borrador inicial– la encargada de presentar el tema B1, lo que denota una concepción mucho más clásica de lo que pudiera pensarse. Como explicó Donald Francis Tovey en uno de sus más famosos ensayos escrito en 1903 fue a partir de Mozart que un concierto es, por definición, un género donde la oposición solista-orquesta se plantea de forma evidente y clara para ser *resuelta* mediante la ejecución concertada de uno o más temas por solista y orquesta, como ocurre en este pasaje particular del concierto de Ponce. A esta misma razón puede atribuirse el hecho de que el compositor haya tachado de su manuscrito algunos compases adicionales del *Solo* inicial donde había tenido la idea de que el solista también presentase el tema inicial del concierto. Se trata, por supuesto, de un rasgo que habría cambiado por entero la noción estructural del concierto, que rompe con la clásica oposición temática y que le habría quitado mucho de la tensión que lo sostiene y, por ende, de la fuerza resolutive del último movimiento. Síntomas inequívocos de que Ponce así lo entendía es que no solo tachó del original ese pasaje en las dos fuentes manuscritas existentes, sino que tampoco lo ejecutó al haber interpretado por última vez el concierto en público, como lo muestra la histórica grabación que de esa ocasión se conserva¹⁵. Que Osorio y Bátiz hayan grabado esos compases tachados vuelve a poner de manifiesto que no hay mayor reflexión formal acerca de las decisiones interpretativas tomadas. Y el silencio en torno a esa decisión –únicamente amparada en la breve advertencia de que están leyendo una “restitución” de la pieza– vuelve a colocar frente a nosotros el problema ya mencionado: hay momentos donde los compases de silencio de nuestro discurso suenan, y suenan fuerte. Osorio y Bátiz nos hacen escuchar aquellos quince compases que el compositor tachó, no una, no dos, sino tres veces, y no adelantan ninguna razón para ello.



Una renovada definición de Ponce como autor romántico caminará lo más alejada posible de los lugares comunes: las intrascendentes alusiones autobiográficas o anecdóticas, la tediosa construcción de un compositor sacudido por achaques de inspiración o la lectura y audición superficial e irreflexiva de su música. En cambio, habrá de añadir una sexta entrega para cubrir el silencio dejado por Baqueiro y varios más. Ahí se hablará de un compositor cuyo discurso ensaya, en cada obra, nuevas soluciones estructurales, renovados procesos de organicidad y de oposición y correspondencia temáticas. En esa sexta entrega también habrá de considerarse la poética del compositor, su particular vocación por la música nocturna, el juego de referencias que algunos de sus títulos esconden, su empleo de temas mexicanos como parte de la tradición romántica de música *característica* y el importante papel desempeñado por el repertorio de salón mexicano que nutrió su formación e influenció sus primeras obras. Al mismo tiempo, la sexta entrega también hará énfasis en lo aquí expuesto: el Ponce romántico no es

¹⁵ Paolo Mello ha argumentado, además, que las líneas que tacharon estos compases fueron hechas con el lápiz bicolor que Ponce utilizó en múltiples ocasiones para tales fines. Sobre la grabación de Ponce, véase el libro de Contreras Soto, Eduardo. *La tradición grabada. Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*. México, CENIDIM, 2015, p. 34 y ss. Se trata de una grabación *extempore*, realizada por Ponce tras la ejecución de su Concierto para piano como solista de la Orquesta Sinfónica de México en junio de 1939. Como los programas de la orquesta se transmitían por la radio, Ponce y algunos amigos cercanos se quedaron en el escenario tras el concierto para escuchar al maestro –con los micrófonos prendidos– y, entre otras, Ponce tocó los dos movimientos finales de su Sonata. La grabación, lamentablemente llena de problemas técnicos, es sin embargo un muy valioso documento.

un autor dado a la sonorización de arrebatos temperamentales, cuya música es una vana “exaltación del sentimiento que a veces llega hasta los linderos de la exasperación”, sino el resultado de un discurso que nunca dejó de mirar “de cerca las partituras de los maestros universalmente conocidos como modelos del clasicismo”.

El repaso de la estructura del Concierto para piano, tanto como una revisión de otras obras importantes escritas en el apogeo de las “efusiones líricas” –*Légende, Balada Mexicana*, Trío para piano y cuerdas y muchas más– confirmará una posición constante: tras una superficie atrayente y variada, plena en hallazgos y siempre dotada de un sentido lírico extraordinario, surge la pluma de un músico atento a la tradición clásica: la pluma de un compositor que nunca buscó la innovación *per se* y que, por el contrario, permaneció inamovible a lo largo de su trayectoria creativa en su apego a los principios tradicionales del lenguaje tonal. Pero, como lo ilustran las complejidades estructurales del Concierto para piano, cada obra de Ponce ofrece particularidades creativas que hacen de la música de las “efusiones líricas” no un conjunto de piezas apenas escuchadas al que cómodamente se denomina música romántica, sino un acervo musical por explorar y analizar cabalmente. Valga insistir en ello: la música escrita por Ponce hasta 1916 no puede seguir siendo un acervo de piezas para piano de títulos vagamente sugerentes a los que se asocia la imagen de un compositor “inspirado” y “genial”, sino el arcón inagotable de composiciones cuyos detalles técnicos y estéticos habrán de construir una imagen renovada del autor y su música, una imagen donde las etiquetas emocionales o estilísticas pasen a un segundo plano y en el que la profundidad expresiva de cada obra pueda ser apreciada con el rigor crítico que una música tan lograda exige y merece.